

Eckhard Weber

Die Rezeption  
der deutschen musikalischen Romantik  
im Schaffen von  
Felipe Pedrell und Manuel de Falla

Die zentrale Gestalt der deutschen Romantik auf der Opernbühne stellt zweifellos Richard Wagner dar. Nachfolgende Komponisten, die ernsthaft etwas zum Musiktheater beitragen wollten, kamen nicht umhin, sich mit dem kontrovers diskutierten Werk Wagners auseinanderzusetzen. Der späte Verdi, die Strömung der italienischen *giovane scuola*, die Vertreter eines französischen *wagnérisme*<sup>1</sup> und schließlich auch die Innovatoren des «Mächtigen Häufleins» in Rußland: sie alle reagierten — kompositorisch mit sehr heterogenen Ergebnissen — auf Wagner. Auch Spanien stellte darin keine Ausnahme dar. Hier wurde die Wagner-Rezeption eingeleitet durch Felipe Pedrell (1841 - 1922), den Nestor der spanischen Musikwissenschaft, Erforscher der spanischen Musiktradition und Vorreiter einer spanischen Nationaloper.

---

<sup>1</sup> Opern in der Wagner-Nachfolge haben beispielsweise in Frankreich Vincent d'Indy (1851 - 1931), Ernest Reyer (1823 - 1909), Edouard Lalo (1823 - 1892), Emmanuel Chabrier (1841 - 1894), Augusta Holmès (1847 - 1903) und Ernest Chausson (1855 - 1899) geschrieben. Vgl. zur Wagner-Rezeption in Frankreich: Ursula Eckart-Bäcker, *Frankreichs Musik zwischen Romantik und Moderne* (= Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung, Arbeitskreis Musikwissenschaft, Hrsg.: *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 2), Regensburg: Gustav Bosse 1965, S. 54 ff.; Theo Hirsbrunner, *Debussy und seine Zeit*, Laaber: Laaber-Verlag 1981, S. 135 ff.; Martine Kahane und Nicole Wild, *Wagner et la France*, Paris: Bibliothèque Nationale/Théâtre National de l'Opéra de Paris/Herschel 1985.

## I

Zeitgenossen Pedrells, wie der Berliner Kritiker Alexander Moszkowski, sahen in ihm ein spanisches Pendant zu Wagner:

«Im Hinblick auf das, was er [Pedrell] mit heißer Inbrunst erstrebt und mit bemerkenswerthen Kräften thatkräftig anbahnt, möchte ich ihn den spanischen Richard Wagner nennen.»<sup>2</sup>

Pedrell hat sich für die Verbreitung Wagners auf der iberischen Halbinsel mit zahlreichen Artikeln und Vorträgen stark engagiert. 1872 war er maßgeblich an der Gründung der *Associació Wagneriana* in Barcelona beteiligt.<sup>3</sup> Bereits 1868 hatte er die erste spanische Publikation über Wagner *La música del porvenir*<sup>4</sup> geschrieben. Gleichzeitig wurde seine Artikelreihe mit dem Titel *Cartas a un amigo sobre la música de Wagner* in der Zeitschrift *La España Musical*<sup>5</sup> veröffentlicht.

<sup>2</sup> Alexander Moszkowski, *Ein musikalisches Neuland*, in: *Berliner Tageblatt*, XXII/192 (16.4.1893), Beiblatt 1; vgl. auch Julio Gómez García, *Los problemas de la ópera española. Discurso del Académico Electo leído en el acto de su recepción pública el día de 17 junio de 1956 y contestación del Excmo. Sr. José Subira*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 1956, S. 20.

<sup>3</sup> Vgl. Mariano Jover, «Felipe Pedrell (1831 - 1922). Biografía», in: *Anuario musical*, XXVII (1972), S. 7: «Por ello, Pedrell fundó en Barcelona la Sociedad Wagner, la cual daba audiciones de música escogida del maestro alemán, cuyas obras y doctrinas fueron entonces tan discutidas.» Wagners Werke fanden durch das Konzertwesen in Spanien zuerst Verbreitung. So wurde 1862 als erstes Stück von Wagner der Pilgerchor aus *Tannhäuser* in Madrid gegeben, 1876 folgte dann die komplette Oper *Rienzi* im Teatro Real von Madrid und 1882 *Lohengrin* in Barcelona. Vgl. Beatriz Martínez del Fresno, «Nacionalismo e internacionalismo en la música española», in: Sociedad Española de Musicología (ed.), *Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, Culturas musicales del mediterráneo y sus ramificaciones. Madrid, 3.-10. Juni 1992*, Bd. 1 (= *Revista de Musicología*, XVI/1), 1993, S. 643 f.

<sup>4</sup> Felipe Pedrell, «La música del porvenir», in: Luis Obiols (ed.), *Almanaque musical de 1868*. I, Barcelona: Andrés Vidal y Roger 1868, S. 17-24; vgl. auch: Edgar Istel, «Felipe Pedrell», in: *The Musical Quaterly*, XI/2 (April 1925), S. 167: «For it happens that Pedrell and some friends of his were the earliest adherents of Wagner in Spain.»

<sup>5</sup> Felipe Pedrell, «Cartas a un amigo sobre la música de Wagner. Carta-Prólogo a los lectores», in: *España Musical*, VII/295 (22. Februar 1872), S. 1 f.; ders., «Cartas a un amigo sobre la música de Wagner. Carta segunda», in: *ibid.*, VII/303 (4. April

Mit dem Ziel, die spanische Öffentlichkeit für die Musik Wagners zu gewinnen, entstand im Jahre 1881 das apologetische Pamphlet *La ópera Lohengrin en Madrid*.<sup>6</sup> Im Jahre 1908 hielt Pedrell in der *Associació* als bedeutender spanischer Wagner-Spezialist Vorträge über den deutschen Komponisten.<sup>7</sup>

Grundlage von Pedrells Wagner-Verehrung ist seine dezidierte Ablehnung eines konservativen und restaurativen Klassizismus.<sup>8</sup> Darunter fällt für ihn die im 19. Jahrhundert in Spanien vorherrschende italienische Oper. Wagner gilt für Pedrell in erster Linie als Vorbild, sich vom Primat dieser italienischen Belcanto-Tradition zu lösen. In seinem Artikel «La música del porvenir» schreibt Pedrell:

«La música del porvenir es la tabla de salvación del dilettanti. Es la des[es]-peración del Rossiniano y Belliniano contumaces y de pura raza.»<sup>9</sup>

Der Kampf gegen die italienische Operntradition der Zeit ist für die von Pedrell angestrebte Ausprägung einer spanischen Nationaloper von immenser Wichtigkeit: Hatte doch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die italienische Oper unter der Förderung der bourbonischen Herrscher originär spanische Ausprägungen verdrängt.

Das zweite wichtige Motiv für Pedrells Wagner-Verehrung stellt sein ästhetisches Ideal der Musik als Ausdruckskunst dar, letztendlich in Fortsetzung der bereits in der Frühzeit der Oper geführten Kontroverse zwischen Artusi und Monteverdi. Pedrell nimmt dabei eindeutig Partei für die Vorherrschaft des Textes über die Musik ein.<sup>10</sup> In seiner

1872), S. 1 f.; ders., «Carta segunda (continuación)», in: *ibid.*, VII/306 (25. April 1872), S. 1 f.; ders., «Carta tercera», in: *ibid.*, VII/309 (16. Mai 1872), S. 1 f.

<sup>6</sup> Vgl. Istel [Anm. 4], 1925, S. 169.

<sup>7</sup> Vgl. Alfred Reiff, «Ein Katalog zu den Werken von Felipe Pedrell als Festgabe zu dessen 80. Geburtstag, 19. Februar 1921», in: *Archiv für Musikwissenschaft*, III/1 (Januar 1921), S. 96; Pedrell veröffentlichte außerdem Rezensionen über Wagner-Literatur. Vgl. dazu Felipe Pedrell, *Musiquerías*, Paris: Librería Paul Ollendorff 1910, S. 149 ff., S. 319 ff.

<sup>8</sup> Vgl. Pedrell [Anm. 5], 4. April 1872, S. 1: «El arte no puede ser un anacronismo, una reproducción [sic] tradicional, tampoco una obra de imitación, de reflejo, de retrogradación el clacismo cumplió su fin en la historia: en ella es un hecho he aquí como debe considerarse.»

<sup>9</sup> Pedrell [Anm. 4], 1868, S. 18.

<sup>10</sup> Vgl. zur Monteverdi-Artusi-Kontroverse: Silke Leopold, *Claudio Monteverdi und seine Zeit*, Laaber: Laaber-Verlag 1982, S. 58 ff.

Artikelreihe *Cartas a un amigo sobre la música de Wagner* stellt Pedrell die Geschichte der Kunst im allgemeinen und der Musik im besonderen als einen progressiven Prozeß hin zu einer Verstärkung des Gefühlsausdrucks mittels jeweils neu gefundener Stilmittel dar.<sup>11</sup> Dieses Streben nach einem wahrhaften und direkten Gefühlsausdruck sei ein fundamentales, dem Menschen innewohnendes Bedürfnis.<sup>12</sup> Als Gipfel- und Wendepunkt dieses evolutiven Prozesses einer immer authentischeren künstlerischen Ausdrucksfähigkeit bewertet Pedrell die Oper *Der Freischütz* (Berlin 1821) von Carl Maria von Weber:

«La última obra de esta época (*Freischütz*, 1819) [sic], es realmente el genio de una nueva escuela, remontado sobre una escena nueva.»<sup>13</sup>

Vor allem durch den Einfluß der Folklore in der musikalischen Gestaltung des Werkes sieht Pedrell den natürlichen Ausdruck verwirklicht.<sup>14</sup> Die Entwicklung hin zu einem wahrhaften Ausdruck bringt er in Zusammenhang mit einer Hinwendung zu den Ursprüngen des jeder Nation innewohnenden *Volksgeistes*, um den von Herder geprägten Begriff aufzunehmen.<sup>15</sup> Bei Pedrell heißt es:

---

<sup>11</sup> Vgl. Pedrell [Anm. 5], 4. April 1872, S. 2. Pedrell vertritt die Ansicht, in dem Maße, wie die bildende Kunst der Renaissance durch einen neuartigen Farbauftrag eine plastischere Darstellung des Menschen und der Natur erreicht hätte, so hätten sich auch Komponisten wie Palestrina oder Monteverdi einem authentischeren Ausdruck des menschlichen Gefühls angenähert.

<sup>12</sup> Pedrell formuliert dieses Bedürfnis des Menschen nach unmittelbarem Ausdruck als «fundada en la naturaleza humana, que busca siempre en el arte circunstancias y efectos que corresponden á [sic] las diversas facultades de su sér [sic]». Vgl. Pedrell [Anm. 5], 16. Mai 1872, S. 1.

<sup>13</sup> Pedrell [Anm. 5], 25. April 1872, S. 1.

<sup>14</sup> Pedrell spricht in diesem Zusammenhang von einem «secreto de originalidad naturalista que reside en el desarrollar de la forma popular, interpretación poética del motivo, que se estiende, colorea, trasforma y fija al soplo creador del génio, la espresión del movimiento con el concurso del ritmo, nervio de la vida del arte, he aquí la música del Freyschütz [sic]». Vgl. Pedrell [Anm. 5], 16. Mai 1872, S. 2.

<sup>15</sup> Vgl. zu Herders *Volksgeist*-Hypothese: Carl Dahlhaus, «Die Idee des Nationalismus in der Musik», in: ders., *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*, München: Emil Katzschichler 1974, S. 76.

«La afinidad en la historia del desenvolvimiento del arte existe, si sabemos remontarnos á [sic] los primeros raudales de aquella viva fuente, es decir, á [sic] los primeros de su inspiración.»<sup>16</sup>

Die von Pedrell aufgestellte Entwicklung hat also das Ziel, zu einem künstlerischen Ausdruck zurückzukehren, von dem man annimmt, daß er in frühen Zeiten rein und unverfälscht vorlag und den man in der Folklore noch zu finden meint.<sup>17</sup> Es handelt sich hier um die Vorstellung einer national-kulturellen Essenz, die sich durch alle Epochen zieht und die in der Folklore als konzentrierteste Emanation zu finden ist. Mit dieser Auffassung steht Pedrell der spanischen Dichtergruppe der 98er Generation mit Miguel de Unamunos Theorie der *intrahistoria* geistig nahe. Miguel de Unamuno formulierte in seiner These der *intrahistoria* die Annahme, es existiere ein lebendiges, in unterschiedlichen Völkern spezifisch geprägtes, kulturelles Substrat, das jenseits der historischen Zeitläufte stehe.<sup>18</sup>

Aus dieser Perspektive sieht Pedrell in Wagner denjenigen, der zu einem ursprünglichen Gefühlsausdruck zurückfindet. Und in diesem Sinne bewertet er ihn als Erneuerer eines lange verschütteten Gefühlsgehaltes in der Kunst.<sup>19</sup> Die Orientierung am authentischen Ausdruck

---

<sup>16</sup> Pedrell [Anm. 4], 1868, S. 21.

<sup>17</sup> Vgl. dazu auch *ibid.*, S. 24: «Y esto no se crea ley de progreso, sino de renovación; pues es notorio contrasentido aplicar leyes de progreso á [sic] lo que es dominio de la inspiración y del génio. La fórmula se ha de hallar; las causas primeras y fundamentales que se pierden en lo infinito por el génio del individuo, iniciación colectiva de una escuela artística ó literaria.»

<sup>18</sup> Vgl. dazu Miguel de Unamuno, «La tradición eterna», in: ders., *En torno al casticismo*, Madrid: Alianza 1986, S. 19 ff.

<sup>19</sup> Das Werk Wagners wird in Pedrells Essay von 1868 nur am Ende kurz erwähnt. Ziel des Textes ist es vielmehr, ein historisches Panorama für Wagners Kunst abzustecken. Das Argument dafür, daß Pedrell in seiner Abhandlung nicht näher auf Wagner eingeht, stellt ein Bemühen um Objektivität dar, die man nur aus historischer Ferne haben könne. Vgl. dazu Pedrell [Anm. 4], 1868, S. 23: «En vano el lector ha tenido la paciencia de seguirmos, si espera que ahora vamos á [sic] decirle, qué es lo que ha hecho y qué esperamos de la nueva escuela cuyo primer representante se ha llamado inovador, y cuya música se ha llevado la mayor parte del calificativo de música del porvenir. El ha creado *Senta, Erik, Elisabeth, Wolf-ram* ... otros personajes; la historia hablará de ellos mejor que nosotros y los juzgará con más imparcialidad.»

des Folkloristischen konnte Pedrell bei Wagner in dessen Schrift *Oper und Drama* (1852) finden. In seiner Argumentation gegen den Endreim und für den die Wortstämme betonenden Stabreim fordert Wagner die Erneuerung der von ihm als degeneriert betrachteten dichterischen Sprache seiner Zeit auf der Basis eines ursprünglicheren Idioms, das er beim Volk – und damit waren im 19. Jahrhundert weitgehend die bauerlichen Unterschichten gemeint – beobachtet:

«Das Volk bewahrt aber unter der frostigen Schneedecke seiner Zivilisation, in der Unwillkür seines natürlichen Sprachausdruckes die Wurzeln, durch die es selbst mit dem Boden der Natur zusammenhängt ...»<sup>20</sup>

Pedrell ist fasziniert von Wagners Bevorzugung des Stabreims. Analogien dazu findet er auch in der spanischen Dichtung.<sup>21</sup> Wie Wagner sieht Pedrell, daß die Musik die Versform der Dichtung nicht nachzeichnet, sondern eine Prosa-Struktur aufbaut.<sup>22</sup> Deshalb tritt Pedrell für eine Dichtung ein, die eine Mischung aus Prosa und Versdichtung darstellt. Beispiele findet er in Spanien bei Fernando de Rojas (*La Celestina*),<sup>23</sup> Manuel de Cabanyes, Gustavo Adolfo Bécquer

---

<sup>20</sup> Richard Wagner, *Oper und Drama*, herausgegeben und kommentiert von Klaus Kropfinger, Stuttgart: Philipp Reclam Jun. 1984, S. 277. Ähnliches Ungenügen empfindet Wagner aus anderen Gründen im übrigen an der Instrumentalmusik. Freilich dient ihm diese Kritik an der Sprache nur als Argument für sein Streben nach einer engen Synthese aus Drama und Musik. Komplementär zu der Sehnsucht nach einer Erneuerung der Sprache zu einem neuen Ausdruck steht das Bedürfnis zu einer Erneuerung der Instrumentalmusik, die man seit Beethovens Neunter Symphonie als an ihre Grenzen des Ausdrucks gestoßen empfindet. Vgl. dazu Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 6), Wiesbaden/Laaber: Athenaion/Laaber-Verlag 1980, S. 46: «Wagners Ungenügen an der Sprache, von der er fühlte, daß sie an das Entscheidende nicht heranreiche, ist die Kehrseite eines Ungenügens an der Musik, das sich in der Überzeugung äußert, daß Musik, um ein Daseinsrecht zu haben, 'motiviert' sein müsse.»

<sup>21</sup> Vgl. Felipe Pedrell, *Por nuestra música. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una escuela lírico nacional motivadas por la trilogía (3 cuadros y un prólogo) Los Pirineos, Poema de D. Víctor Belaguer, Música del que suscribe y expuestas por Felipe Pedrell*, Barcelona: Hendrich 1891, S. 120.

<sup>22</sup> Vgl. Pedrell [Anm. 21], 1891, S. 121.

<sup>23</sup> Dieses Werk wurde unter dem gleichen Titel 1904 von Pedrell vertont.

und schließlich bei Víctor Balaguer,<sup>24</sup> dem Librettisten von *Los Pirineos*, Pedrells Haupt- und Modellwerk bei seinem Streben nach einer spanischen Oper.

In seinem Enthusiasmus über Wagners Ideen war sich Pedrell jedoch seiner eigenen Identität als Mitglied des romanischen Kulturraumes bewußt und war sich auch darüber im klaren, daß er die Prinzipien Wagners nicht bloß kopieren konnte. Schon Wagner selbst hatte auf den besonderen Sprachgebrauch und die besondere Metrik in den romanischen Sprachen im Gegensatz zum Deutschen aufmerksam gemacht.<sup>25</sup> Andere Kulturräume, vor allem die der romanischen Sprachen, forderte Wagner auf, eigene Prinzipien der Sprachvertonung zu finden:

«Wollen wir nun annehmen, daß auch für diese Sprachen ganz neue, von uns noch ganz ungeahnte Bedingungen zur gefühlsverständlichen Umgestaltung aus einem Leben hervorgehen könnten, das, frei von allem historischen Drucke, in einen innigen und beziehungsvollen Verkehr mit der Natur tritt ...»<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Vgl. Pedrell [Anm. 21], 1891, S. 131.

<sup>25</sup> Diese — nicht ohne chauvinistischen Unterton vorgebrachten — Darlegungen Wagners zielen darauf ab, daß die romanischen Sprachen durch die Fülle der Einflüsse im Laufe ihrer Geschichte zu stark stilisiert sowie fern eines ursprünglichen und natürlichen Ausdrucks seien. Vgl. Wagner [Anm. 20], 1984, S. 264: «Da, wo eine auf prosodische Längen und Kürzen zu begründende Rhythmik im Sprachverse nie versucht wurde, wie bei den romanischen Völkern, und wo die Verszeile daher nur nach der Zahl der Silben bestimmt ward, hat sich der Endreim als unerläßliche Bedingung für den Vers überhaupt festgesetzt.» Vgl. auch *ibid.*, S. 255: «Diese Bewegung auf die Schlußsilbe hin entsprach ganz dem Charakter der Sprache der romanischen Völker, die nach der mannigfaltigsten Mischung fremder und abgelebter Sprachbestandteile, sich in solcher Weise herausgebildet hatte, daß in ihr das Verständnis der ursprünglichen Wurzeln dem Gefühle vollständig verwehrt blieb. Am deutlichsten erkennen wir dies an der französischen Sprache, in welcher der Sprachakzent zum vollkommenen Gegensatze der Betonung der Wurzelsilben, wie sie dem Gefühle bei irgend noch vorhandenem Zusammenhange mit der Sprachwurzel natürlich sein müßte, geworden ist. Der Franzose betont nie anders als die Schlußsilbe eines Wortes, liege bei zusammengesetzten oder verlängerten Worten die Wurzel auch noch so weit vorn, und sei die Schlußsilbe auch nur eine unwesentliche Anhangsilbe.»

<sup>26</sup> *Ibid.*, S. 373.

## II

Pedrells Oper *Los Pirineos* (Barcelona 1902) soll im Folgenden als Beispiel für Hinweise auf die praktische Umsetzung der Ideen Wagners herangezogen werden. In der programmatischen Schrift für eine spanische Nationalmusik *Por nuestra música* präsentiert Pedrell diese Komposition als modellhaft. Das stark einem katalanischen Patriotismus verpflichtete Werk behandelt die Zerstörung der okzitanisch-katalanischen Kultur des Languedoc durch Legaten des Papstes vor dem Hintergrund der Albigenser-Kriege (1209 - 1229).<sup>27</sup>

Im großformalen Aufbau nimmt *Los Pirineos* bereits eindeutig Bezug auf Wagners Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* (Bayreuth 1876). Pedrells abendfüllendes Werk ist untertitelt mit «Trilogía en 3 Cuadros (actos) y un Prólogo».<sup>28</sup> Die Dimensionen sind stark verkleinert im Gegensatz zum fernen Vorbild.<sup>29</sup> Mit der Bezeichnung «Trilogie» nimmt Pedrell allerdings den korrekteren Begriff als den der «Tetralogie», der sich zur Bezeichnung des ganzen *Rings* eingebürgert hat. Wie Wagner verabscheut Pedrell die herkömmlichen Libretti, die sich der Musik unterordnen. Er legt Wert auf eigenständige Dichtung und hebt hervor, daß er bei seiner Komposition dem Text musikalisch gefolgt sei, ohne ihn großen Veränderungen zu unterwerfen.<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> Vgl. zu den Albigenser-Kriegen Germán Bleiberg (ed.), *Diccionario de historia de España*, Bd. 1, Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente 1968, S. 96 f.

<sup>28</sup> Vgl. Felipe Pedrell, *Los Pirineos. Trilogia [sic] en 3 Cuadros (actos) y un Prólogo. Poema catalan [sic] de Victor Balaguer. Música [sic] de Felipe Pedrell. Obra completa para Canto y piano. Traduzione italiana di G. Ma. Arteaga Pereira. Traduction française de Jules Ruelle*, Barcelona: Juan B. Pujol & Cia. [1902].

<sup>29</sup> Aus diesem Grund spricht sich Istel dagegen aus, *Los Pirineos* als Pedrells *Ring* zu betrachten: «... the Trilogy [*Los Pirineos*] — which one ought not to compare, in thought, with Wagner's work, laid out on a so much grander scale». Vgl. Istel [Anm. 4], 1925, S. 181.

<sup>30</sup> Vgl. Pedrell [Anm. 21], 1891, S. 50: «Balaguer escribió el poema sin preocuparse de aquel mecanismo propio de la ópera, que ha sido durante tanto tiempo un objeto verdaderamente extraño al poeta: no se vió en el caso de alterarlo ni de someterse á [sic] él porque, afortunadamente, el compositor no le exigió nada, ni el más liger cambio en el fondo ni en la forma ...»



Wagner fordert für den Aufbau des Musikdramas, mit einer Naturszene zu beginnen.<sup>31</sup> Im *Rheingold* steht deshalb die programmatische Darstellung der Rheinfluten am Anfang, bei der *Walküre* bestreitet das Vorspiel die klangliche Umsetzung eines Gewitters. Pedrell leitet seinerseits *Los Pirineos* mit einem klanglichen Panoramabild der Pyrenäen ein. In der Instrumentierung hat Pedrell mit dem Wechsel zwischen einzelnen Instrumentengruppen die farbige Instrumentation Wagners übernommen, jene «durchbrochene Arbeit», die Dahlhaus im *Ring* beobachtet.<sup>32</sup> Dabei fällt jedoch eine weniger massive Klangbalung vor allem im Blech auf,<sup>33</sup> wenngleich es auch zu Tuttiwirkungen kommt und Pedrell akkordisch besetzte Bläser einsetzt. Häufig treten aber auch Streicher und Holz in dialogischer Instrumentation sowie passagenweise eine geradezu kammermusikalische Schreibweise auf.<sup>34</sup>

Chromatik ist ein häufig eingesetztes Mittel in *Los Pirineos*. Sie erscheint darin oft in Verbindung mit Kirchenmodi oder mit Skalen aus Folklore unterschiedlichster Provenienz. So steht eine chromatisch geprägte Linienführung bei der Begleitung im ersten Vortrag des Troubadour Miraval zu Beginn des ersten Aktes (I, 1, T. 13 ff.) unter

<sup>31</sup> Vgl. Wagner [Anm. 20], 1984, S. 352: «Was sich uns aus einer Naturszene oder aus einer schweigsamen, gebärdelosen menschlichen Erscheinung an das Auge darbietet, und von dem Auge aus unsre Empfindung zu ruhiger Betrachtung bestimmt, das vermag die Musik in der Weise der Empfindung zuzuführen, daß sie, von dem Momente der Ruhe ausgehend, diese Empfindung zur Spannung und Erwartung bewegt, und somit eben das Verlangen erweckt, dessen der Dichter zur Kundgebung seiner Absicht als ermöglichende Hülfe unsrerseits bedarf.»

<sup>32</sup> Vgl. Carl Dahlhaus, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, München/Kassel et al.: DTV/Bärenreiter 1990, S. 138.

<sup>33</sup> Mit drei Hörnern, zwei C-Trompeten, zwei Posaunen in e und einer Baßtuba sowie einer Banda auf der Szene mit je drei Posaunen, drei Trompeten und drei Tuben kommt Pedrell nicht gegen die massive Blechpräsenz von Wagner weder im *Ring* noch im *Tannhäuser* oder im *Lohengrin* an. Pedrells Bläserapparat aus *Los Pirineos* ist eher in der Nähe des *Fliegenden Holländers* angesiedelt.

<sup>34</sup> Beispiele liefern die Auftritte der Barden im ersten Akt sowie die Szene mit der Comtessa, den Hofdamen und Troubadour Miraval (Akt 1, Szene 2) mit nur zwei Flöten und einem Violoncello. Vgl. Felipe Pedrell, *Los Pirineos*. Autographe Orchesterpartitur, Bd. 2, Biblioteca de Catalunya, Barcelona, M-797 [1892], S. 98 f.). Ein weiteres Beispiel bietet die *Cançó de estel* (*Canción de la estrella*) des Lisardo (dritter Akt, *ibid.*, Bd. 4, Folio 80 verso ff.) mit Harfen, Flöten und dezenten Streicherkommentaren.

einer Melodie, die auf einem keltischen Lied basiert.<sup>35</sup> Diese Stelle macht den wesentlichen Unterschied zwischen der Anwendung von Chromatik bei Wagner und Pedrell deutlich: Stellt Chromatik bei Wagner die Voraussetzung für eine dynamische Tonalität zur Ausdruckssteigerung im Drama dar, wird für Pedrell der Einsatz der Chromatik zur Chance der adäquaten Harmonisierung für Melodien, die nicht auf dem Dur-Moll-System basieren.<sup>36</sup>

Eine erzählte Exposition wollte Wagner im Musikdrama vermeiden, da er sie als undramatisch empfand.<sup>37</sup> Aus diesem Grund weitete er ja auch die Siegfried-Geschichte um das *Rheingold* und die *Walküre* aus. In *Los Pirineos* hingegen bestreitet ein Barde als Kommentator den gesamten Prolog und führt im ersten Akt in das Geschehen ein. Damit wird ein Element des epischen Theaters, wie es Berthold Brecht später propagieren sollte, eingeführt.

Unterschiede zu Wagners Theorien zeichnen sich in *Los Pirineos* zudem im spezifischen Einsatz von Leitmotivik ab. Wagner setzte das Orchester aufgrund seines Farbenreichtums – er sprach in diesem Zusammenhang vom «Sprachvermögen des Orchesters»<sup>38</sup> – zum zentralen Träger der Leitmotive fest.<sup>39</sup> Bezeichnenderweise schätzte es hingegen der mit Pedrell befreundete César Cui, Sprachrohr des «Mächtigen Häufleins», daß Pedrell die Leitmotive von der Orchestertyrannie

<sup>35</sup> Vgl. Pedrell [Anm. 21], 1891, S. 71 f.

<sup>36</sup> Neben diesem Einsatz von Chromatik gibt es jedoch auch die Anwendung von ausgeweiteter Funktionsharmonik bei dramatisch dichten und spannungsreichen Szenen, wie beim Auftritt des Kardinal-Legaten am Hofe der Foix. Vgl. dazu Istel [Anm. 4], 1925, S. 183.

<sup>37</sup> Vgl. Dahlhaus [Anm. 32], 1990, S. 24.

<sup>38</sup> Wagner [Anm. 20], 1984, S. 321.

<sup>39</sup> In *Oper und Drama* argumentiert Wagner: «Der Standpunkt unserer selbstständig entwickelten musikalischen Kunst führt ihm aber auch das unermesslich fähige Organ zur Wahrnehmbarmachung der Harmonie zu, das neben der Befriedigung dieses reinen Bedürfnisses zugleich in sich das Vermögen einer Charakterisierung der Melodie besitzt, wie es der symphonierenden Vokalmasse durchaus verwehrt war, und dies Organ ist eben das Orchester.» Vgl. dazu *ibid.*, S. 319. Dies hielt den Komponisten jedoch nicht davon ab, auch den Singstimmen Leitmotivik anzuvertrauen, was jedoch um der Prägnanz der Argumentation willen von sowohl Befürwortern als auch Gegnern von Wagners Musikdrama gleichermaßen unerwähnt blieb.

befreit habe.<sup>40</sup> Denn im Gegensatz zu Wagner übertrugen die Russen der Singstimme die motivische Dominanz. Da Pedrell für Leitmotivik in den Vokalstimmen optiert, ergeben sich im Vergleich zu Wagner weitreichende Konsequenzen: Die Anzahl wiederkehrender Themen in *Los Pirineos* ist gegenüber Wagners Musikdrama reduziert. Formal treten sie nicht formkonstituierend wie bei Wagner auf. Dies würden auch die in *Los Pirineos* vorherrschenden festen Formen verbieten, denn es liegen viele abgeschlossene Chorstücke, Sologesänge und Einlagelieder vor.<sup>41</sup>

In der Art ihrer Einführung unterscheiden sich die Themen Pedrells stark vom Vorbild Wagners. Nach Wagner sollten die Leitmotive szenisch eingeführt werden, also bei ihrem ersten Erklingen mit einer bestimmten Bühnensituation verbunden sein.<sup>42</sup> In *Los Pirineos* hingegen erscheinen viele wichtigen Themen und Motive zunächst in Erzählungen.<sup>43</sup> Sie sind also mit keiner bestimmten szenischen Handlung verbunden. Allerdings liegt die von Wagner geforderte variative Veränderung der Leitmotive im Verlauf des Dramas<sup>44</sup> auch in *Los Pirineos* vor. So wird beispielsweise das Motto-Motiv des Grafengeschlechtes der Foix verschiedenen Veränderungen unterworfen: Es

---

<sup>40</sup> Vgl. Istel [Anm. 4], 1925, S. 176.

<sup>41</sup> Ein Beispiel einer solchen abgeschlossenen Nummer stellt etwa die von de Falla in den Jahren 1941/42 bearbeitete *Canción de la estrella* aus der vierten Szene des dritten Aktes von *Los Pirineos*. Vgl. dazu auch Antonio Gallego, *Catálogo de obras de Manuel de Falla*, Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, S. 274 ff.

<sup>42</sup> Vgl. dazu Dahlhaus [Anm. 32], 1990, S. 25.

<sup>43</sup> So steht beispielsweise das Motiv des Kardinal-Legaten in der Erzählung Miravals in Akt I, Szene 1 (vgl. Pedrell [Anm. 28] [1902], S. 74). Jedoch erscheint der Legat mit seinem Motiv erst am Ende des Aktes (ibid., S. 183). Im Zwischenspiel von der ersten zur zweiten Szene des ersten Aktes erscheinen Motive aus dem Thema des Grafen Foix bereits als Antizipation. Dabei singt erst im weiteren Verlauf der zweiten Szene die Comtesa das Motto-Thema des Geschlechtes «Foix per Foix e per Foix! Foix e Foix sempre!» Vgl. ibid., S. 92.

<sup>44</sup> Vgl. Wagner [Anm. 20], 1984, S. 356 f.: «Die nie gleiche Individualität der Menschen und Umstände erhält durch gegenseitige Berührung eine immer neue Physiognomie, die der dichterischen Absicht stets neue Notwendigkeiten für ihre Verwicklung zuführt, aus diesen Notwendigkeiten hat sich das Drama, jener wechselnden Individualität entsprechend, immer anders und neu zu gestalten.»

erscheint je nach dramatischen Anforderungen diatonisch und chromatisch.<sup>45</sup>

Wagner weist einzelnen Bedeutungsebenen des Dramas unterschiedliche Tonarten zu, um den Sinngehalt des Prosatextes angemessen musikalisch umzusetzen.<sup>46</sup> Pedrell wendet diese Technik zur musikalischen Darstellung von Ausdrucksnuancen in abgewandelter Form an. Er hat im Bemühen um eine überzeugende *Couleur locale* und *Couleur historique* den unterschiedlichen Parteien eine jeweils andere tonale Färbung verliehen: Die höfische Welt der Troubadours ist im Orchester stark chromatisch geprägt, die Partei der Kirche hat Kirchenmodi zur Grundlage. In den Gesängen der Raig de Luna kommen orientalische Skalen und Flamenco-Skalen mit der charakteristischen Verbindung von übermäßiger und kleiner Sekund zum Zuge.<sup>47</sup>

*Oper und Drama*, die Schrift, auf die sich Pedrell in *Por nuestra música* u. a. bezieht,<sup>48</sup> entstand in der Zeit des stilistischen Überganges von *Lohengrin* (Weimar 1850) zum 1876 uraufgeführten *Ring des Nibelungen*.<sup>49</sup> In diesem Text wird eine große Betonung auf die Versmelodie gelegt. Was dort jedoch nicht deutlich hervorgehoben wird, ist die «Omnipräsenz der Leitmotive»<sup>50</sup> im Orchester, die den *Ring* strukturell ausmacht. Erinnerungsmotive in einem Opernwerk gab es auch bereits vorher, beispielsweise in *Euryanthe* (Wien 1823) von Carl Maria

---

<sup>45</sup> In chromatischer Ausprägung erscheint das Thema, wenn der Conte vor seinem eigenen Sarg steht. Pedrell legte auf die Veränderung des dramatischen Ausdrucks durch diese Motiv-Transformation großen Wert. Istel gibt in diesem Zusammenhang Pedrells Kommentar vor allem zu dieser Szene wieder: «'The simple alteration of this note', the master observed, 'causes a complete reversal in the harmonic and modulatory outlook. The hero, together with his country, has been overcome; the transformed melody now symbolizes the significance of the mourning emblem in the bearings of the de Foix as displayed upon the funeral pall. It is transmuted from a fanfare of victory into a death-chant.'» Vgl. dazu Istel [Anm. 4], 1925, S. 184.

<sup>46</sup> Vgl. dazu Wagner [Anm. 20], 1984, S. 306.

<sup>47</sup> Vgl. zu den Beispielen aus *Los Pirineos*: Istel [Anm. 4], 1925, S. 182.

<sup>48</sup> Vgl. Pedrell [Anm. 21], 1891, S. 24.

<sup>49</sup> Dahlhaus nennt den Text eine «Theorie eines stilistisch zwischen *Lohengrin* und *Rheingold* vermittelnden Dramas [...], das niemals komponiert wurde». Vgl. Dahlhaus [Anm. 32], 1990, S. 129.

<sup>50</sup> Ibid., S. 90.

von Weber.<sup>51</sup> Neu ist im *Ring* die formstiftende Qualität der Leitmotive durch ihre Dichte, ihre Struktur und ihren spezifischen Einsatz im Musikdrama. Damit geht eine Auflösung der Binnenform und der Periodik einher. Dagegen wahrt *Lohengrin* weitgehend die Perioden, hat also eine symmetrische Syntax und wenige Erinnerungsmotive, die formal nicht greifen, sondern als semantisch-motivische «Interpolationen»<sup>52</sup> erscheinen. Die relativ geringe Anzahl von Erinnerungsmotiven kann in *Los Pirineos* somit in Verbindung gebracht werden mit der überwiegend periodischen Struktur der Melodik. Dies trifft vor allem auf die vielen Themen zu, die aus der Folklore und aus alter spanischer Musik in formal festen Nummern übernommen wurden. Es ist deshalb auch angemessener, bei *Los Pirineos* von Erinnerungsmotiven statt von Leitmotivik zu sprechen. Diese Sachverhalte siedeln Pedrells *Los Pirineos* stärker am Typus der romantischen Oper, wie sie *Lohengrin* vertritt, denn am Musikdrama an. Es ist bekannt, daß Pedrell schon in seinen Lehrjahren auf Wagners *Rienzi*, *Tannhäuser* und *Lohengrin* aufmerksam wurde.<sup>53</sup> Offenbar hat er seine kompositorische Umsetzung von Wagners Prinzipien an diesen Werken orientiert.

Eine Problematik, die Dahlhaus bei der Rezeption von Wagner beschreibt, trifft auf Pedrell zu. Es geht um folgendes Mißverständnis:

«Man fühlte sich als Wagnerianer, wenn man das 'Wort-Ton-Problem' ins Zentrum der Opernkritik rückte, einer Opernkritik, die dem Theatromanen Wagner schon darum nicht gerecht wurde, weil sie theaterfremd war.»<sup>54</sup>

---

<sup>51</sup> Vgl. John Warrack, Artikel «Weber, Carl Maria (Friedrich Ernst) von», in: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 20, London: Macmillan 1980, S. 252.

<sup>52</sup> Dahlhaus [Anm. 32], 1990, S. 90. Dahlhaus stellt den Unterschied am Beispiel von *Lohengrin* und *Ring* dar: *Lohengrin* hat eine reguläre und symmetrische musikalische Syntax und ist arm an melodischen Zusammenhängen im Sinne leitmotivischer Verknüpfung. Hingegen enthält der *Ring* eine unsymmetrische musikalische Syntax und viele sinnfällig melodische — leitmotivische — Zusammenhänge. Vgl. dazu *ibid.*, S. 62.

<sup>53</sup> Vgl. Reiff [Anm. 7], S. 305.

<sup>54</sup> Vgl. Dahlhaus [Anm. 32], 1990, S. 11.

Wenn Wagner von «Drama» sprach, dann meinte er nicht den Text, sondern in erster Linie die szenische Ausführung.<sup>55</sup> Aus diesem Grund sind seine Leitmotive auch eng an das Geschehen auf der Bühne gebunden. Für Dahlhaus ist die Annahme, im Musikdrama werde nur das Wort-Ton-Verhältnis zugunsten des Wortes verkehrt, «ein fragwürdiger Versuch, die Operngeschichte durch Gleichsetzung der Intentionen Wagners mit denen Monteverdis oder Glucks drastisch zu vereinfachen».<sup>56</sup> Wagner selbst hat explizit seine Kritik an die *Camerata Fiorentina* gerichtet und ihr bezeichnenderweise einen Mangel an Dramatik vorgeworfen: Sie hätten sich seiner Ansicht nach nicht auf das Drama bezogen, sondern Handlungen als Vorwand konstruiert, Gesangsstücke ohne inneren dramatischen Bezug zueinander zu verbinden.<sup>57</sup> Daß Pedrell exakt diesem Mißverständnis erlegen ist, zeigt die Tatsache, daß er in *Por nuestra música* Wagner in einer Linie mit Caccini und Gluck sah.<sup>58</sup>

Doch Pedrell ging es gar nicht darum, Wagner als ergebener Epigone in allen seinen Prinzipien nachzufolgen. Was ihn bewegte, war das Ziel einer spanischen Nationaloper. Dies hatte bei ihm über allem anderen Primat und für diesen Zweck machte er sich die Errungenschaften Wagners im individuellen Zugriff nutzbar.

---

<sup>55</sup> Vgl. dazu *ibid.*, S. 12.

<sup>56</sup> *Ibid.*, S. 16.

<sup>57</sup> Vgl. Wagner [Anm. 20], 1984, S. 20: «... an den üppigen Höfen Italiens — merkwürdigerweise des einzigen großen europäischen Kulturlandes, in welchem sich das Drama nie zu irgendwelcher Bedeutung entwickelte — fiel es vornehmen Leuten, die an Palestrinas Kirchenmusik keinen Geschmack mehr fanden, ein, sich von Sängern, die bei Festen sie unterhalten sollten, Arien, d. h. ihrer Wahrheit und Naivetät [sic] entkleidete Volksweisen, vorsingen zu lassen, denen man willkürliche, und aus Not zu einem Anscheine von dramatischem Zusammenhang verbundene Versteckte unterlegte.»

<sup>58</sup> Vgl. Pedrell [Anm. 21], 1891, S. 24.

## III

Von einem wagner-freundlichen Klima, nicht zuletzt durch seinen Lehrer Pedrell, kam Manuel de Falla während seines Paris-Aufenthaltes (1907-14) in Kreise, die Wagners Musikdrama ablehnten: Debussys Wagner-Kritik in *Monsieur Croche*<sup>59</sup> und Strawinskys Abrechnung mit Wagner in seiner *Musikalischen Poetik*,<sup>60</sup> geben ein beredtes Zeugnis davon ab. Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges bekam dieser gallisch geprägte Antiwagnerianismus zudem eine verschärft nationale Note, bei der man sich mit Abscheu von den *boches*, den verhaßten Deutschen, abwandte. In diesem Spannungsfeld stand de Falla.

In seinem 1916 in der *Revista Musical Hispanoamericana* erschienenen Artikel «Introducción a la música nueva» streicht de Falla in Übereinstimmung mit Pedrell als wesentliche Leistung Wagners heraus, den als undramatisch empfundenen Formenkanon der italienischen Oper, die de Falla «una serie de trozos de concierto para lucimiento de cantantes»<sup>61</sup> nennt, zurückgedrängt und stattdessen die durchkomponierte Form eingesetzt zu haben.<sup>62</sup>

Allerdings mißt de Falla Wagner nicht jene Bedeutung bei, die Pedrell ihm gab. Denn als ebenbürtigen Opernreformer der Epoche nennt de Falla Modest Mussorgsky, der zusammen mit den übrigen Musikern des «Mächtigen Häufleins», die Oper aus dem Geist der russischen Volks- und Kirchenmusik erneuert habe.<sup>63</sup> Anders als sein Lehrer Pedrell wollte de Falla unter keinen Umständen als Wagnerianer gelten. Der amerikanische Musikologe und Kritiker Gilbert Chase, der in einem Manuskript für einen Lexikonartikel über de Falla ähnli-

<sup>59</sup> Vgl. Claude Debussy, *Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews*, hrsg. von François Lesure, übertragen von Josef Häusler, Stuttgart 1991, S. 65 ff.

<sup>60</sup> Igor Strawinsky, *Musikalische Poetik*, übers. von Heinrich Strobel, Mainz: Schott 1949.

<sup>61</sup> Manuel de Falla, «Introducción a la música nueva», in: ders., *Escritos sobre música y músicos*, introducción y notas Federico Sopeña, Madrid: Espasa Calpe 1988, S. 40.

<sup>62</sup> Vgl. *ibid.*, S. 40: «A este glorioso maestro debemos, en gran parte, la forma de la ópera moderna. Gracias a su ejemplo poderoso fueron abandonadas, por los compositores que le siguieron, las formas absurdas de la ópera italiana.»

<sup>63</sup> Vgl. *ibid.*, S. 41.

ches geschrieben hatte, wurde prompt brieflich hierzu korrigiert. De Falla schreibt Chase nach der Lektüre des Manuskripts:

«... aunque siempre he admirado su música, nunca he sido wagneriano. En unas notas sobre Wagner que le enviaré, si Vd. no las conoce, podrá ver Vd. lo que pienso y siento de su obra.»<sup>64</sup>

Mit den erwähnten «notas» ist de Fallas Artikel über Wagner gemeint, den er in der Zeitschrift *Cruz y Raya*<sup>65</sup> im Jahre 1933 anlässlich des 50. Todestages des Bayreuther Meisters geschrieben hatte. In diesem Text streicht de Falla vor allem den Epochenwandel, den seine eigene Zeit von der Figur Richard Wagners trennt, heraus. Für ihn gilt Wagner nicht mehr als der wegweisende Neutöner, der er noch für Pedrell war, sondern als ein typischer Vertreter der Romantik.<sup>66</sup> Die Epoche Wagners bezeichnet de Falla despektierlich als großen Karneval,<sup>67</sup> dem der Erste Weltkrieg ein Ende setzte. De Falla vertritt die Auffassung, Wagner habe keine Möglichkeiten für die Erneuerung der Oper aufgezeigt, sondern letztendlich nur seinen eigenen Stil hervorgebracht. Zudem sei er mit seinem Ziel, dramatische Musik zu schreiben, weitgehend gescheitert: Der Großteil seines Œuvres sei für den Konzertsaal besser geeignet als für ein Opernhaus.<sup>68</sup>

De Fallas Einschätzung Wagners ist an der harschen Wagner-Kritik von Debussy angesiedelt. Dieser empfand dessen ins Extrem getriebene

<sup>64</sup> Brief von de Falla an Gilbert Chase vom 23. April 1939, Archivo Manuel de Falla, Granada, Register-Nummer 6883.

<sup>65</sup> Manuel de Falla, «Notas sobre Wagner en su cincuentenario», in: *Cruz y raya. Revista de afirmación y negación*, I/6 (15. September 1933), S. 65 ff.

<sup>66</sup> Vgl. *ibid.* S. 68. So schreibt de Falla über Wagners Werke: «Para nosotros representan todo lo contrario: las clasificamos como eminentemente representativas del período en que fueron escritas: música y literatura *muy de su tiempo*.»

<sup>67</sup> Vgl. *ibid.*, S. 70. Sein eigenes Jahrhundert bezeichnet de Falla allerdings in noch schärferem Ton als «Gran Manicomio», was de Fallas skeptische Einstellung zu seiner eigenen Zeit widerspiegelt. Vgl. dazu *ibid.*

<sup>68</sup> Vgl. *ibid.*, S. 68: «Y este fué [sic] el gran fracaso de Wagner: quiso ser un sembrador de música dramática para el porvenir, y de la cosecha apenas se ha salvado otro fruto que el de su propia música, y aun de esta música, la porción que más fácilmente se sitúa en un programa de concierto que en la escena de un teatro lírico, exceptuando aquella parte dramática de su obra en que, precisamente por sus formas líricas y escénicas, hallamos una transigencia más o menos oculta con las pretéritas que él se propuso reemplazar.»



Ästhetik des realistischen Theaters und die eine groß anlegte Klimaxwirkung auskostende Ausdrucksballung zusammen mit den weiträumigen formalen Dispositionen als ästhetische Sackgasse und ungeeignet für das Musiktheater. Zudem ist de Fallas Kritik an Wagner in beträchtlichem Maße von Strawinsky geprägt. Dieser moniert das Fehlen von überschaubaren, strengen Formen im Fluß der unendlichen Melodie und das Phänomen «chronischer Aufgedunsenheit»<sup>69</sup> sowie die pathetische, pseudoreligiöse Aura, mit der Wagner sich und sein Werk umgab.<sup>70</sup> Auch de Falla bemängelte dezidiert die überzogene Eitelkeit, die sich durch das Schaffen Wagners ziehe und den — für die Romantik typischen — Kult um das eigene Werk und die eigene Künstlerpersönlichkeit.<sup>71</sup> In die gleiche Richtung ging auch die Kritik an «der Sturzflut Wagner»<sup>72</sup> der jungen französischen Generation, wie der *Groupe des six* mit ihrem Sprachrohr Jean Cocteau. Cocteau setzte dem Pathos Wagners die Forderung einer «Musik für alle Tage»<sup>73</sup> entgegen. Er plädierte für die Rückkehr zu einer einfachen und unprätentiösen Kunst.

Der Kern von de Fallas Wagner-Kritik ist jedoch eng verbunden mit seinem Beharren auf einer tonalen Basis in der Musik. Auch hier steht er nah bei Strawinsky, der — wenn auch in einer von außen überspitzt polarisierten Polemik<sup>74</sup> — als Antipode des die Emanzipation der Dissonanz propagierenden Neutöners Schönberg auftrat. Doch während Strawinsky seine Kritik in der *Poetik* hauptsächlich an fehlenden

---

<sup>69</sup> Strawinsky [Anm. 60], 1949, S. 40.

<sup>70</sup> Vgl. *ibid.*, S. 39: «Man wechselte also von einer Musik, die man unkeuscherweise als reinen Sinnenkitzel betrachtete, plötzlich zu den trüben Albernheiten der Kunst-Religion hinüber mit ihrem heroischen Klempnerladen, ihrem mystischen Kriegerarsenal und ihrem Vokabularium, das mit verwässerter Religiosität getränkt ist — so daß die Musik lediglich deshalb nicht mehr verachtet wurde, weil sie unter Literaturblumen erstickte.»

<sup>71</sup> Vgl. de Falla [Anm. 65], 1933, S. 69: «Nunca he sabido soportar su vanidad altanera ni aquel empeño –orgullosamente pueril– de encarnar en sus personajes dramáticos.»

<sup>72</sup> Jean Cocteau, *Hahn und Harlekin. Aphorismen und Notate*, Leipzig/Weimar: Kiepenheuer 1991, S. 51.

<sup>73</sup> Vgl. *ibid.*, S. 45: «Genug der Wolken, Wellen, Aquarien, Nixen und nächtlicher Düfte: wir brauchen eine Musik für die Erde, eine Musik für alle Tage.»

<sup>74</sup> Ein maßgeblicher Akteur bei dieser Polemik war Theodor W. Adorno. Vgl. dazu Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, S. 126 ff.

formalen Ordnungsprinzipien in Wagners Musikdrama festmacht, legt de Falla die Betonung auf die tonalen Verhältnisse: Wagners schwebende Tonalität kann de Falla nicht akzeptieren. Er definiert die unendliche Melodie dementsprechend als «sucesiones melódicas sin límites tonales».<sup>75</sup> Gerade dieses Festhalten an einem tonalen Zentrum sieht de Falla als fundamentales und unumstößliches Dogma der Musik an.<sup>76</sup> Aus diesem Grund lehnt er auch den «abuso del cromatismo»<sup>77</sup> ab, womit er die spezifische Anwendung der Chromatik in Wagners Werk meint. De Falla geht so weit – und dies ist die wohl bemerkenswerteste Aussage seines Essays –, daß er die atonale Musik seiner Zeit der «omnitonalen» des Wagnerschen Musikdramas vorzieht, die letztendlich doch nur am Dur-Moll-System verhaftet sei und sich somit als reaktionär herausstelle:

«Por mi parte, prefiero que me hablen con mayor claridad: de ahí mi no dudosa preferencia, en trance de elección, por la nueva –cronológicamente– música atonal sobre aquella omnitonal que, en gracia a su cómodo empleo para producir una aparente complejidad o para disimular el abuso de dos únicas formas modales, aún resiste a las mudanzas que todo tiempo nuevo sabe y suele imponer.»<sup>78</sup>

Auch wenn ihm die Atonalität weniger verlogen vorkommt als die Omnitonalität, betrachtet de Falla Schönbergs Kompositionsprinzip als «gravísimo error»,<sup>79</sup> als schwerwiegenden Irrtum. Hintergrund des Verdikts über Wagnersche Chromatik ist de Fallas Abkehr vom als einengend empfundenen Dur-Moll-System zugunsten anderer Tonsysteme. Hier schwingen die Forderungen aus der von de Falla begeistert aufgenommen Abhandlung *L'acoustique nouvelle* von Louis Lucas<sup>80</sup> nach und auch die bereits von Pedrell geforderte Öffnung gegenüber den Tonsystemen, die neben dem Dur-Moll-System existieren. Es handelt sich hier um die Propagierung einer tonalen Erneue-

---

<sup>75</sup> De Falla [Anm. 65], 1933, S. 71.

<sup>76</sup> Vgl. *ibid.*, S. 72.

<sup>77</sup> *Ibid.*, S. 74.

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> De Falla [Anm. 61], 1988, S. 42.

<sup>80</sup> Vgl. Louis Lucas, *L'acoustique nouvelle. Essai d'application a la musique, d'une théorie philosophique*, Paris: [Selbstverlag] 1854.

rung durch die Modi der Gregorianik und durch außereuropäische Skalen, die im übrigen ja auch de Fallas Pariser Mentor Debussy zur Grundlage vieler seiner Stücke gemacht hat. De Falla richtet sich nicht generell gegen den Einsatz der Chromatik. Lediglich wenn Chromatik in solchem Maße den Tonsatz bestimmt, daß tonale Zentren verschleiert werden, lehnt er sie ab. Dahingegen akzeptiert de Falla den Einsatz von Chromatik als sporadisch eingesetztes Kunstmittel zum dramatischen Ausdruck, wie er es in *Tristan und Isolde* realisiert sieht.<sup>81</sup>

All das, was de Falla an Wagners Tonsprache mißfällt, subsumiert er unter dem Schlagwort «excesos»:<sup>82</sup> das Maßlose, das Übersteigerte, wie es sich durch alle musikalischen Parameter und zudem durch die Ästhetik Wagners zieht, schreckt ihn ab. Exakt dies war ein zentraler Ansatzpunkt des antiromantischen Zuges, wie er die grob mit Neoklassizismus etikettierten Tendenzen nach dem Ersten Weltkrieg ausmachte.<sup>83</sup>

De Falla streicht in seinem Wagner-Artikel jedoch auch die Qualitäten des Werkes heraus: So schätzt er die eng an der Deklamation des gesprochenen Wortes liegende Melodik und die Kunstfertigkeit in der Thementransformation.<sup>84</sup> Zudem gesteht er Wagner eine hohe Meisterschaft bei historischen Stilanleihen zu, etwa in der kanonisch geführten *Meistersinger-Ouvertüre*.<sup>85</sup> Was de Falla jedoch vor allem hervorhebt,

---

<sup>81</sup> Vgl. de Falla [Anm. 65], 1933, S 75.

<sup>82</sup> Vgl. *ibid.*, S. 77.

<sup>83</sup> Vgl. Ernst Laaf, «Weg und Wandlung der neuen Musik: Vom Expressionismus zur Neoklassik», in: *Melos. Zeitschrift für neue Musik*, XLVII/12 (1947), S. 322 f.: «Alles im romantischen Überschwang Entstellte und Übertriebene, alles formal Verschwimmende und Sichverlierende war hier gemieden, das unbedingt Notwendige nur auf schlichte, klare, straffe, wahre und handfeste Art gesagt. Aus der Auflehnung gegen die Romantik wurde die grundverschiedene innere Haltung der 'Neuen Musik' erkämpft.» Als «substantialistischen Neoklassizismus» oder «Neo-barock» bezeichnet Zintarra eine Richtung, die durch einen stark restaurativen Anstrich geprägt ist: Musik einer begrenzten Epoche, häufig aus dem 17. und 18. Jahrhundert, wird aus einer antiromantischen Motivation heraus verklärt und in Stilanleihen übernommen. Vgl. dazu Ute Zintarra, *Zum Klassik-Begriff im Neoklassizismus. Vergleichende Untersuchungen in Literatur-, Kunst- und Musikgeschichte*, Dissertation an der Albert-Ludwigs-Universität, Freiburg (Breisgau) 1987, S. 233.

<sup>84</sup> Vgl. de Falla [Anm. 65], 1933, S. 76 f.

<sup>85</sup> Vgl. *ibid.*, S. 77.

ist die Fähigkeit Wagners, eine zur Handlung passende und stimmungsvolle Musik zu schreiben:

«Nadie antes que Wagner hizo campear la acción dramática en más propicio ambiente musical.»<sup>86</sup>

«Ambiente» in der Bedeutung eines Hintergrundes oder Umfeldes meint hier nichts anderes als musikalische *Couleur locale* oder *historique*: die Kunst, eine adäquate musikalische Farbgebung für ein bestimmtes Szenarium zu finden. Als Beispiel bringt de Falla die religiöse musikalische Färbung in *Lohengrin* und *Parsifal*. Gerade in *Parsifal* legt er die Betonung auf das religiöse Bekenntnis Wagners («ese claro testamento de fe – de redentora fe cristiana»)<sup>87</sup> und sieht das Werk in der Nähe der Tradition spanischer *auto sacramentales* – Fronleichnamspielen der *Siglos de Oro* – angesiedelt.<sup>88</sup> In der Tat läßt sich die Wandlungshandlung des *Parsifal* als verbindendes Element zwischen den *autos* und dem Bühnenweihspiel auffassen. De Falla erwähnt die durch die katholische Liturgie inspirierten Texte und Szenen des *Parsifal*.<sup>89</sup> Auch in seinem bereits erwähnten Artikel über die Neue Musik hebt er *Parsifal* als das Werk Wagners hervor, das viele Reminiszenzen an die alte Musik enthält.<sup>90</sup> Diese Charakteristik ist es, die de Falla besonders an *Parsifal* schätzt, die Rehabilitierung von Kunstmitteln der alten Musik in einer durch die Tonsprache seiner Zeit geprägten Verarbeitung. Diese Bereicherung der kompositorischen Sprache durch frühe Strata der Musikgeschichte, die Ausdruckserweiterung, verbunden mit einer Abkehr von der als obsolet betrachteten klassisch-romantischen

---

<sup>86</sup> Ibid., S. 79.

<sup>87</sup> Ibid., S. 78.

<sup>88</sup> Vgl. *ibid.*: «En Parsifal — ese a modo de Auto Sacramental, ...»

<sup>89</sup> Vgl. *ibid.*, S. 79 f.

<sup>90</sup> Vgl. de Falla [Anm. 61], 1988, S. 39. Trotz modaler Wendungen und Themen der katholischen Liturgie — de Falla meint hier beispielsweise das *Dresdner Amen*, das das Werk durchzieht — sieht de Falla dennoch in *Parsifal* weiterhin die Konsequenzen einer «protestantischen» Tradition, die sich gegen die alte Musik weitgehend verschließt. Vgl. *ibid.* S. 40: «En cuanto a Wagner, si bien es cierto que utilizó en Parsifal ciertas formas modales y aun temas de la liturgia católica, no abandonó por eso la tradición protestante: esa tradición nefasta que ha sido la causa principal, si no única, del desprecio que el arte musical de la época llamada clásica sentía por la música anterior al siglo XVII.»

Tradition, bewertet de Falla als ein wesentliches Merkmal der Musik seiner Zeit.<sup>91</sup> In dieser Hinsicht sieht er in *Parsifal* progressive Elemente und eine Nähe zur Neuen Musik.

#### IV

Auch de Falla hat — ähnlich wie Debussy, in dessen *Pelléas et Mélisande* sowohl *Parsifal* als auch *Tristan und Isolde* nachklingen<sup>92</sup> — einige Techniken Wagners in seinem Werk vorzuweisen. In de Fallas Gesellenstück *La vida breve* (Nizza 1913) ist dies etwa der Fall. Zunächst ist die Rezeption an der tendenziell durchkomponierten Form abzulesen, wobei hier der Einfluß über den Umweg der Gattung des *Drame lyrique* anzunehmen ist, die Prinzipien des Musikdramas assimilierte.<sup>93</sup> Schon in seinen Studienjahren war de Falla mit Werken Charles Gounods, Jules Massenets und Gustave Charpentiers — Vertretern der Gattung — vertraut.

In *La vida breve* gibt es zwar feste Formblöcke, wie die Tänze des zweiten Aktes, doch sie sind eingelagert in ein Umfeld von durchkomponiertem Gewebe.<sup>94</sup> Roland-Manuel, der erste Biograph de Fallas,

---

<sup>91</sup> Vgl. *ibid.*, S. 42.

<sup>92</sup> Vgl. Pierre Boulez, «Pelléas et Mélisande in Spiegeln», in: ders., *Anhaltspunkte. Essays*, aus dem Französischen übertragen von Josef Häusler, Stuttgart/Zürich: Belser 1975, S. 26 f.; Robin Holloway, *Debussy and Wagner*, London: Eulenburg Books 1979, S. 74 ff., 90; Carl Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur Operngeschichte*, München/Mainz: Piper/Schott 1989, S. 322; Zur ähnlichen Besetzung von *Parsifal* und *Pelléas et Mélisande* vgl. Edward Lockspeiser, *Debussy: His Life and Mind*, Bd. I.: «1862 - 1902», London: Cassell 1962, S. 199.

<sup>93</sup> Vgl. M. Elizabeth C. Bartlet, Artikel «Drame lyrique», in: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, London: Macmillan 1992, Bd. 1, S. 1242: «In the late 19th and early 20th centuries 'drame lyrique' was applied to French operas influenced by the aesthetic ideals of Wagner (whose own works were usually termed 'drame musical' in French translation). They featured a continuous action, a prominent; symphonically treated orchestral part and a rich harmonic vocabulary.»

<sup>94</sup> Dies gilt vor allem für das erste Bild des ersten Aktes. An der musikalischen Form lassen sich die Szenenübergänge nicht festmachen, beispielsweise in der Szene, in der Paco auftritt. Die Tendenz zu Übergängen ohne Zäsuren ist in den einzelnen Bildern zu erkennen, so beispielsweise, wenn von der zweiten zur dritten Szene

weist auf den Gebrauch von Chromatik in *La vida breve* und auf häufige Septimenakkorde hin.<sup>95</sup> Chromatische Aufschwünge findet man z. B. in den Szenen zwischen dem ersten und zweiten Tanz in Akt 2. Allerdings waren Wagners tonale und harmonische Stilmittel bereits im *Drame lyrique* und von den Vertretern der italienischen *giovane scuola* angewandt worden. De Fallas ausgeweitete Harmonik und Akkordprogressionen durch Rückungen sind deshalb nicht direkt auf Wagner zurückzuführen. Sie haben zwar — wie letztendlich sämtliche Ambitionen, die Tonalität auszuweiten oder sie einer festen Basis zu entledigen — ihren Ausgangspunkt im Tristanakkord von Wagner, doch hat bereits vor de Falla etwa Debussy in seiner Harmonik Konsequenzen daraus gezogen. De Fallas freie harmonische Verbindungen in *La vida breve* sind insofern gleichermaßen, wenn nicht stärker, an Debussy gebunden und an der Folklore seiner Heimat orientiert.

Auf Wagners Integration der Symphonik in das Musikdrama lassen sich die umfangreichen Zwischenspiele (vor das zweite Bild des ersten Aktes) aus *La vida breve* verstehen. Doch auch hier gilt in der Übernahme der Umweg durch das Modell des französischen *Drame lyrique* zu berücksichtigen.

Wiederkehrende charakteristische und semantisch belegte Motive sind häufig in *La vida breve* anzutreffen. Dies gilt beispielsweise für das Kopfmotiv des Liebesduetts mit Paco im ersten Bild des ersten Aktes. An diesem Thema läßt sich auch die von de Falla bei Wagner so bewunderte Technik der Motivtransformation beobachten. Insgesamt steht der Einsatz solcher Figuren, wie schon bei Pedrell, näher an Webers *Euryanthe* und an den frühen Wagner-Opern als am *Ring*, lassen sich also ebenfalls als Erinnerungsmotive klassifizieren.

---

das *misterioso*-Vorspiel wieder aufgenommen wird (T. 243 ff.) und im Übergang von der vierten zur fünften Szene, wenn Salud ihren Geliebten, Paco, begrüßt (T. 388). Vgl. dazu Manuel de Falla, *La vie brève. Drame lyrique en 2 actes et 4 tableaux. Poème de Carlos Fernández Shaw*, Orchesterpartitur, Paris: Max Eschig 1981.

<sup>95</sup> Vgl. Alexis Roland-Manuel, *Manuel de Falla*, Paris: Editions d'aujourd'hui 1930/1977, S. 23.

Die Melodik von *La vida breve* ist sowohl von Periodik als auch von freier Phrasengestaltung geprägt. Periodik liegt in den abgeschlossenen Formteilen vor, beispielsweise im Schmiedechor (4+4) und auch im Thema des Liebesduetts von Paco und Salud (4+4) aus dem ersten Bild des ersten Aktes, das im Verlauf teils variiert verkürzt erscheint und durch Taktwechsel metrisch verschoben wird. Im instrumentalen Intermezzo (I, 2), worin das Panorama der Stadt Granada heraufbeschworen wird, herrscht trotz diverser Anhänge und Elisio-nen Periodik vor. Im Einlagelied des *Cantaor* aus dem zweiten Akt (5. T. nach Ziffer 1 ff.) findet man dies als Schema 4+4+4+4 mit Anhängen durch ausgeweitete Melismatik als Flamenco-Kolorit ebenfalls. Selbst die Einwürfe des agierenden Chores zeigen eine quadratische Struktur sowie die Tänze im zweiten Akt. In den durchkomponierten Szenen sind die Einsätze der Protagonisten ohne erkennbare Periodik mit Orchesterkommentaren in der Art des Wagnerschen Musikdramas gestaltet. Deutlich ist dies beispielsweise in der Warnung der Großmutter aus dem ersten Akt («Mira, chavala, que es mu' danino tanto querer», 9 T. v. Ziffer 9 ff.) mit expressiven raschen Streicherauf- und -abschwüngen und mit scharfen Bläserakkorden zu erkennen. Melodik ohne Periodenstruktur findet sich ebenfalls in der zweiten und dritten Szene von Akt 2, Bild 1 und in der Schlußszene, die jeweils dramaturgische Schlüsselszenen der Handlung darstellen. Periodik wird somit einerseits als Charakteristikum von Folklore zur deutlichen Milieuschilderung eingesetzt, andererseits als Bezeichnung des Konventionellen, wie in der unehrlichen Liebesbekundung Pacos gegenüber Salud. Musikalische Prosa findet somit in *La vida breve* bei dramatisch dichten und aufgeregten Stellen Anwendung.

De Falla ließ sich auch von Wagners Orchestrierung inspirieren. In Akt 2, Szene 1 — einer Situation mit höchst aufgeregter Stimmung zwischen Salud und ihrer Familie — sind die Blechbläser oktaviert geschrieben. Diese Art des Blechbläsereinsatzes wertet Adorno am Beispiel von *Parsifal* als typisch für Wagner.<sup>96</sup> Allerdings nimmt das Blech in *La vida breve* keine Wagnerschen Ausmaße an.

---

<sup>96</sup> Vgl. Theodor W. Adorno, «Zur Partitur des *Parsifal*», in: ders., *Musikalische Schriften*, Bd. 4: «Moments musicaux, Impromptus» (= Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 17), Frankfurt: Suhrkamp 1982, S. 49.

Erinnerungsmotive lassen sich auch noch im 1919 in London uraufgeführten Ballett *El sombrero de tres picos*<sup>97</sup> (London 1919) nachweisen. Hier stehen Motive, die mit den Protagonisten der Handlung assoziiert sind. So erscheint das zu Beginn des Ballets der Müllerin zugeordnete Motiv (Erster Teil, 3 T. vor Ziffer 4) apotheotisch gesteigert im Finale (*Final Dance*, Ziffer 1 ff.). Das vom spanischen Kinderlied *San Serení de la buena, buena vida* übernommene Thema,<sup>98</sup> das den Auftritt des Corregidors ironisch kommentiert (erster Teil, Ziffer 10 ff.), erscheint erneut im ersten Teil, wenn sich das Müllerpaar schadenfroh über den Corregidor amüsiert. (erster Teil, Ziffer 45 ff.). Allerdings ist in *El sombrero de tres picos* im Vergleich zu *La vida breve* der Einsatz der Motive deutlich eingeschränkt.

In de Fallas unvollendetem Alterswerk *Atlántida* (Luzern 1976)<sup>99</sup> gibt es weitere Hinweise auf Wagner. Parallelen können sicherlich im Rekurs auf die klassische Vokalpolyphonie gefunden werden, wie es bei Wagners Orientierung an Palestrina in *Parsifal* der Fall ist. De Falla lehnt sich in *Atlántida* bewußt an den Palestrina-Schüler Tomás Luis de Victoria an. Während der Arbeit an *Atlántida* studierte de Falla die Partitur von *Parsifal*, wie der befreundete Geistliche Juan María

---

<sup>97</sup> Vgl. Manuel de Falla, *El sombrero de tres picos*, Orchesterpartitur, London: J. & W. Chester 1921.

<sup>98</sup> Vgl. Manuel García Matos, «Folclore in Manuel de Falla», in: Massimo Mila (ed.), *Manuel de Falla* (= Symposium. Collana di saggi musicali diretta da Guido M. Gatti), Mailand: Ricordi 1962, S. 236.

<sup>99</sup> De Falla hinterließ das Werk bei seinem Tod 1946 unvollendet. Ernesto Halffter, der de Fallas Schüler war, schrieb *Atlántida* zu Ende. 1961 fand die konzertante Uraufführung in Barcelona statt, 1962 die szenische in Milano, die sehr kontrovers aufgenommen wurde. Da sowohl die Erben als auch der Verlag Ricordi und Halffter selbst mit der Version unzufrieden waren, wurde das Stück überarbeitet, was sich in erster Linie in starken Kürzungen äußerte. 1976 wurde *Atlántida* in der sogenannten «Luzerner Fassung» präsentiert. Trotz weiterer Überarbeitungen und einer «Madridener Version der Luzerner Fassung» von 1977 haben sich die Erben de Fallas und der Verlag dazu entschlossen, die «Luzerner Fassung» zur endgültigen Fassung zu erklären. In dieser Fassung ist auch ein Klavierauszug des Werkes erschienen. Vgl. Manuel de Falla, *Atlántida. Cantata scenica in 1 Prologo e 3 Parti sul poema di Jacinto Verdaguer. Opera postuma di Manuel de Falla completata da Ernesto Halffter. Versione ritmica italiana di Eugenio Montale*, Orchesterpartitur, Mailand: Ricordi 1993.



Thomas von de Fallas Aufenthalt auf Mallorca zu berichten weiß.<sup>100</sup> Eine Partitur von *Parsifal*, die im *Archivo Manuel de Falla* von Granada aufbewahrt wird,<sup>101</sup> belegt aufgrund mannigfacher Bleistift-Markierungen, daß sich de Falla mit diesem Werk intensiv beschäftigt hat.

Der Formteil *Els Jocs de les Pleiades* aus dem zweiten Teil von *Atlántida* weist eine bemerkenswerte Nähe zu den Gesängen der Rheintöchter im ersten Akt des *Rheingold* auf: De Falla besaß eine Orchester-Ausgabe des Werkes und hat mehrere Markierungen darin vorgenommen.<sup>102</sup> Bereits in der Charakterisierung der Figuren lassen sich Ähnlichkeiten aufzeigen: Sowohl Rheintöchter als auch Pleiaden werden als kindliche Naturwesen dargestellt, sie sind im Spiel begriffen und haben die Funktion von Wächterinnen eines Schatzes — dort das Rheingold, hier die goldenen Orangen. Zwar setzt de Falla keine direkten motivischen Übernahmen aus dem Rheintöchter-Gesang ein, doch es fallen in der Melodik, im Rhythmus der Gesangslinie und im Stimmsatz deutliche Übereinstimmungen auf. Das Eingangsthema der *Jocs de les Pleiades* weist eine Analogie zum ersten Einsatz der Woglinde aus *Rheingold* auf insofern, als es wie eine Variation jenes Einsatzes erscheint. Eine kreisende Melodielinie und der in der Melodik der Rheintöchter vorherrschende punktierte Rhythmus in Form trochäi-

---

<sup>100</sup> Vgl. Juan María Thomas, *Manuel de Falla en la isla*, Palma de Mallorca: Ediciones Capella Clásica 1947, S. 253: «Una tarde, al llegar a la casita de Génova, le encontré sentado al piano. Releía detenidamente *Parsifal* en una reducción pianística, si mal no recuerdo, de la Edición Schott. 'Estoy estudiando', me dijo. Y seguidamente me enseñó la curiosa y minuciosa versión que de la partitura había hecho. Con lápiz de color iba marcando cortes, suprimiendo amplificaciones enlazando períodos modulantes, realizando, en fin, un verdadero trabajo de laboratorio armónico, lleno de aciertos y lógicas acotaciones.»

<sup>101</sup> Es handelt sich dabei um eine französische Ausgabe: Richard Wagner, *Parsifal*, partition complète chant et piano par Otto Singer, traduction française de J. Gautier et M. Kufferath, Leipzig: Breitkopf u. Härtel/Paris: Costallat 1914; Klavierauszug von Otto Singer, Archivo Manuel de Falla, Granada, Register-Nummer 1103.

<sup>102</sup> Vgl. Richard Wagner (o.J.), *L'or du Rhin*, partition complète chant et piano par Otto Singer, traduction française de Amédée Boutarel, Leipzig et al.: Breitkopf u. Härtel; Archivo Manuel de Falla, Granada, Register-Nummer 1109. Von de Fallas Studium der Partitur zeugen seine Bleistift-Notizen: So hat er hinten im Klavierauszug Seitenzahlen aufgelistet, beispielsweise die Hammereinsätze, die das Nibelheim-Bild einrahmen. Vgl. *ibid.*, o.S. «188–89/Martillos solo».

scher und jambischer Rhythmusakzente im Tripelmetrum ( $6/8$ -Takt) findet sich auch im  $9/8$ -Takt der Pleiaden wieder. Unmittelbar aufeinanderfolgende Motiv- und Intervallwiederholungen – teils leicht variiert – und schließlich der akkordische Vokalsatz der Pleiaden, der weitgehend in Parallelbewegungen verläuft, all dies weist auf eine Nähe zum Rheintöchter-Gesang hin, der offenbar als fernes Modell diente.<sup>103</sup>

Eine thematische Substanzgemeinschaft liegt zwischen de Fallas 1927 geschriebener Schauspielmusik zu einer Aufführung von *El gran teatro del mundo* von Calderón de la Barca in Granada und Wagners *Parsifal* vor. De Falla benutzt für eine kurze Instrumental-Nummer die Melodie des *Dresdner Amen*, das in *Parsifal* das häufig erscheinende Gralsmotiv darstellt. Das Thema, das schon Orlando di Lasso übernommen hat, erscheint im übrigen auch bereits in Wagners Frühwerk *Das Liebesverbot* (Magdeburg 1836) und im Vorspiel zum dritten Akt und der Romerzählung des *Tannhäuser* (Dresden 1845). Bei Mendelssohn-Bartholdys 1830 nach einigen Überarbeitungen zum Abschluß gebrachter *Reformations-Sinfonie* Nr. 5, op. 107 steht es im ersten Satz als klangliches Symbol für den Katholizismus. Dieses Thema avancierte offensichtlich bereits im 19. Jahrhundert zu einer allgemein gültigen Klanggestalt für die Darstellung eines bestimmten Bedeutungsfeldes. Es war somit im 20. Jahrhundert abgelöst von einem bestimmten Werk.<sup>104</sup> Und doch ist die Wahl des *Dresdner Amens* bezeichnend für de Fallas Rezeption des *Parsifal* als eine Art *auto sacramental*: denn bei Calderóns *El gran teatro del mundo* handelt es sich um ein wirkliches *auto*. Wie der im *Parsifal* mit dem *Dresdner Amen* assoziierte Gral an eine göttliche Offenbarung erinnert, so ist nach den Autographen de Fallas ersichtlich, daß das *Dresdner Amen* bei zwei Szenen erklingen soll,

<sup>103</sup> Vgl. Richard Wagner, *Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend. Vorabend: Das Rheingold*. WWV 86A. Erste u. zweite Szene, hrsg. von Egon Voss (= Carl Dahlhaus und Egon Voss, Hrsg., *Richard Wagner. Sämtliche Werke*, Bd. 10, I), Mainz: B. Schott's Söhne 1988, S. 15, T. 137 ff.

<sup>104</sup> Vgl. dazu Theodore S. Beardsley, «Manuel de Falla's Score for the Calderón's *Gran teatro del mundo*: The Autograph Manuscript», in: *The Kentucky Romance Quarterly*, XVI (1969), S. 69 f.

in denen Gott in einer sich langsam öffnenden Kugel erscheint.<sup>105</sup> In beiden Werken wird es somit als klangliche Chiffre mystischer Erfahrung und der Eucharistie herangezogen.

## V

Deutlich wird im Vergleich zwischen Pedrells und de Fallas sich am Werk Wagners exemplifizierenden Rezeption der deutschen Romantik, daß Pedrell sie als Impuls und Vorbild begriff, die nationalen Züge in der Oper gegenüber der italienischen Belcanto-Tradition zu verstärken. Was Pedrell bei Weber und Wagner schätzte, fand de Falla mit dem gleichen Ziel einer nationalspanischen Oper später bei Debussy, Dukas und Ravel: Hier wurden Möglichkeiten vorgefunden, die tonalen und melodischen Gegebenheiten der Folklore und der alten Musik Spaniens adäquat in einer avancierten Musiksprache umzusetzen. Die für de Fallas Generation charakteristische antiromantische Haltung ließ ihn den maßgeblichen Komponisten der deutschen musikalischen Romantik, Richard Wagner, viel subjektiver bewerten: de Falla hieß nur gut, was ihm für seine Ideale einer national-spanischen Musik gelegen kam.

Pedrell hingegen brachte in seinen Schriften keine Kritikpunkte gegen Wagner vor, obwohl er in der praktischen Umsetzung andere Wege als jener ging. Dies ist nur zu verständlich, wollte Pedrell doch Wagners Werk in Spanien verbreiten. Dem hätte eine Darlegung der Punkte, in denen er mit Wagner nicht übereinstimmte, beträchtlich geschadet. Pedrell begrüßte bei Wagner die als modern empfundenen

---

<sup>105</sup> In einem Autograph der Schauspielmusik zu *El gran teatro del mundo* hat de Falla über der Passage, die auf dem *Dresdner Amen* basiert, die Seitenzahlen 139 und 173 notiert. Vgl. Archivo Manuel de Falla, Granada, Autograph LXXIII C1. Diese Seitenzahlen stimmen mit de Fallas Ausgabe des Calderón-Stücks überein: Dort befinden sich auf den angegebenen Seiten die zwei Szenen mit den Regieanweisungen zu sich langsam öffnenden Kugeln. De Falla hat diese beiden Stellen mit Bleistift markiert. Vgl. dazu Calderón de la Barca, *Autos sacramentales*, Bd. 1: «Clásicos castellanos», edición y notas de Angel Valbuena Prat, Madrid: Ediciones de la «Lectura» 1926; Archivo Manuel de Falla, Granada, Register-Nummer 3853, S. 139 und *ibid.*, S. 173.

Mittel zur Intensivierung des Ausdrucks, de Falla den Rekurs auf Altes. Obwohl Pedrell und de Falla das gleiche Ziel — die Ausprägung einer spanischen Nationalmusik — verfolgten, setzte jeder als Kind seiner Epoche unterschiedliche Schwerpunkte. Dies wird in ihrer verschiedenartigen Rezeption der deutschen Romantik deutlich: Die im 20. Jahrhundert unter dem Banner der Nationalmusik ausgeprägten Werke de Fallas folgen anderen Prämissen als jene nationalmusikalischen Strömungen des 19. Jahrhunderts, zu denen letztendlich Pedrell zählt.

## Resumen

### La recepción del romanticismo alemán en el pensamiento musical de Felipe Pedrell y Manuel de Falla

La influencia de Carl Maria von Weber y de Richard Wagner empezó a surtir efecto también en España en la segunda mitad del siglo XIX. Felipe Pedrell es considerado como uno de los primeros pro-wagnerianos españoles, que impulsó de manera decisiva el surgimiento de la música nacional española. Pedrell no adaptó de manera poco crítica e imitativa los principios del drama musical wagneriano, sino que utilizó las ideas de Wagner presentadas sobre todo en la obra *Oper und Drama* para su propio fin de escribir una ópera nacional española. Especialmente en cuanto al empleo de la técnica de leitmotiv estuvo más cerca de la escuela nacional rusa, el «puñado poderoso», que de las teorías de Wagner. La transformación concreta de los ideales de Wagner puede ser comprobada ejemplarmente en la obra de Pedrell *Els Pirineus* (Barcelona 1902), un elogio en forma de ópera a Cataluña, su tierra natal. En su texto programático *Por nuestra música* Pedrell representa aquella composición como modelo para la música nacional española.

La recepción de Wagner por Manuel de Falla, quien como casi todos los compositores españoles de su tiempo fue discípulo de Pedrell, es, en comparación con el mayor, totalmente distinta. Su estancia en París (1907-14) tendrá decisiva importancia en la evolución de su obra: en el curso de las tendencias antirrománticas que en el comienzo de la Primera Guerra Mundial a más tardar ganan cada vez más terreno y bajo la influencia de su mentor Claude Debussy y de otros compositores con los que entabla amistad, como por ejemplo Igor Stravinski, va distanciándose del maestro de Bayreuth. Sin embargo, Falla subraya en su artículo sobre Wagner aparecido en 1933 en *Cruz y Raya* algunos aspectos de su obra que le parecen positivos. Sobre todo acoge con simpatía el *Parsifal* (Bayreuth 1882). De algunos elementos de las composiciones de Falla puede deducirse que no ha logrado liberarse totalmente de la influencia de Wagner.